

АВТЕНТИЧНІСТЬ

Денніс Даттон¹

1. Вступ

«Автентичний», або «реальний», «справжній» і «істинний» — це те, що Дж. Л. Остін назвав «розмірним словом», термін, значення якого залишається невизначеним, доки ми не дізнаємося, про який вимір його референта йдеться. Наприклад, підроблена картина не буде автентичною в усіх відношеннях: підробка Вермеера Хана ван Мегерена водночас є і підробкою Вермеера, і справжнім ван Мегереном, так само як підроблена купюра може бути одночасно шахрайським символом законного платіжного засобу, але водночас це тільки папірець. Таким чином, спосіб визначення автентичного/неавтентичного розрізнення значною мірою залежить від контексту. Моцарта, якого ми граємо на сучасному роялі, можна назвати неавтентичним, на відміну від того, щоб грати на клавесіні вісімнадцятого століття, хоча зіграні ноти є справжніми нотами Моцарта. Вистава Шекспіра, яка намагається відтворити елизаветинські виробничі практики, цінності та акценти, була б до такої міри автентичною, але все ще може бути неавтентичною щодо того факту, що вона використовує актрис у жіночих ролях замість хлопчиків, як це було б було на сцені Шекспіра. Достовірність викладу актуальна не тільки для сценічного мистецтва. Сучасні музеї, наприклад, критикують за те, що вони представляють картини старих майстрів в умовах сильного освітлення, які розкривають деталі, але водночас дають загальний ефект, який суперечить тому, як твори насолоджувалися б їхніми оригінальними глядачами у домашніх просторах; очищення, поновлення лаку та сильне освітлення, можливо, є неавтентичним поданням. Вважається, що релігійні скульптури, створені для вітварів, демонструються неавтентично, коли вони представлені на відкритому просторі галереї сучасного мистецтва [Feagin 1995].

Всякий раз, коли в естетиці використовується термін «автентичний», перше запитання, яке варто задати: «Автентичний, а не який?» Незважаючи на дуже різні контексти, в яких автентичне/неавтентичне використовується в естетиці, відмінність, тим не менш, має тенденцію формуватися навколо двох широких категорій сенсу. По-перше, твори мистецтва можуть володіти тим, що ми можемо назвати номінальною автентичністю, що визначається просто як правильне визначення походження, авторства або походження об'єкта, що гарантує, як впливає з цього терміну, що об'єкт естетичного досвіду правильно названий. Однак поняття автентичності часто означає щось інше, пов'язане з характером об'єкта як справжнього вираження цінностей та переконань окремої людини чи суспільства. Це друге відчуття автентичності можна назвати експресивною автентичністю. У наступному обговоренні будуть підсумовані деякі проблеми,

пов'язані з іменною автентичністю, і завершаться все загальним розглядом автентичності виразу.

2. Номінальна автентичність

2.1 Підробка та плагіат

Багато з питань автентичності, які найчастіше обговорюються, зосереджені навколо підробки мистецтва та плагіату. Підробка визначається як твір мистецтва, історію виробництва якого хтось (не обов'язково художник) невірно представляє аудиторії (можливо, потенційному покупцю твору), як правило, з метою отримання фінансової вигоди. Художник-ковець малює або ліпить твір у стилі відомого художника, щоб продати результат як створений відомим художником. Точні копії існуючих робіт рідко підробляються, оскільки їх буде важко продати обізнаним покупцям. Поняття підробки обов'язково передбачає обманні наміри з боку фальсифікатора або продавця твору: це відрізняє підробку від невинних копій або просто помилкової атрибуції. Звичайна мова також допускає, що чесна копія пізніше може бути використана як підробка, навіть якщо вона спочатку не була призначена як така, і її можна назвати «підробкою». У таких випадках продавець-шахрай діє на невідомого покупця, невірно представляючи походження твору, можливо, навіть додаючи фальшивий підпис або сертифікат автентичності. Як ми побачимо, межу між невинною копією та явною підробкою може бути важко розрізнити.

Плагіат є спорідненим, але логічно відмінним видом шахрайства. Це передбачає видання за свої власні слова чи ідеї іншого. Найочевидніші випадки плагіату – це публікація автором від свого імені тексту, написаного кимось іншим. Якщо оригінал вже опубліковано, плагіатор ризикує бути виявлений, хоча плагіат може бути неможливо довести, якщо оригінальний твір або всі його копії приховані або знищені. Оскільки публікація плагіатної роботи вимагає широкого розгляду, плагіат, на відміну від підробки, є шахрайством, який стає відомим тільки після публічного обговорення.

2.2 Чесна помилкова ідентифікація

У звичайному дискурсі автентичність протиставляється «фальшивості» або «підробці», але, як зазначалося, фальш не обов'язково має на увазі шахрайство на кожному етапі виробництва підробки. Відверті підробки та навмисне спотворення предметів мистецтва, ймовірно, існують з тих пір, поки існував ринок мистецтва — він був поширений навіть у Стародавньому Римі. Однак багато творів мистецтва, які називають «неавтентичними», просто ідентифікуються неправильно. Немає нічого шахрайського в тому, щоб помилково визначити походження начебто старої новогвінейської маски чи італійського живопису вісімнадцятого століття. Шахрайством це стає лише тоді, коли те, що є просто оптимістичним припущенням, представляється як усталені знання, або коли особа, яка робить здогад, використовує позицію чи повноваження, щоб надати їй вагу, що перевищує те, на що вона заслуговує. Однак межа, що розділяє невиправданий оптимізм від шахрайства, у кращому випадку туманна. (Будь-яка світська людина, яка коли-небудь чула від антиквара фразу «Цьому, мабуть, сто п'ятдесят років», зрозуміє це: річ, ймовірно, не

¹ Оригінал доступний в відкритих джерелах: Denis Dutton Authenticity in Art in The Oxford Handbook of Aesthetics, edited by Jerrold Levinson (New York: Oxford University Press, 2003). www.denisdutton.com

така вже й стара, і, можливо, навіть сам продавець не може бути впевнений, що він просто сподівається або грати швидко і вільно з правдою.)

Таким чином, автентичність є набагато ширшою проблемою, ніж питання простого виявлення та викорінення підробки в мистецтві. Бажання встановити номінальну автентичність твору мистецтва, визначити його виробника та походження — одним словом, визначити, як виник твір — походить із загального бажання зрозуміти твір мистецтва відповідно до його оригінального канону критики: що це означало для свого творця? Як це було пов'язано з культурним контекстом його створення? До якого усталеного жанру він належав? Що можна було очікувати від його оригінальної аудиторії? Що вони вважали б у цьому цікавим чи важливим? Ці питання часто формулюються з точки зору намірів художників, які частково визначають і становлять ідентичність твору; а наміри можуть виникнути і зрозуміти лише в соціальному контексті та в історичний час. Таким чином, зовнішній контекст і художні наміри внутрішньо пов'язані. Однак нам слід утриматися від спокуси уявити, що встановлення номінальної автентичності неминуче віддасть перевагу якомусь «старому» чи «оригінальному» об'єкту над пізнішим артефактом. Можуть бути римські скульптури, копії старіших грецьких оригіналів, які в деяких аспектах естетично кращі за їхні старі прототипи, оскільки можуть бути копії Рембрандта інших голландських художників, які естетично приємніші за оригінали. Але в усіх таких випадках, цінність та значення може бути прийнята тільки у контексті бекграунду коректно встановленої номінальної автентичності. (Dutton 1983; Goodman 1976; Currie 1989; Levinson 1990)

2. 3 Хан ван Мегерен

Один з найвідоміших епізодів помилкової ідентифікації та шахрайства в минулому столітті стосується підробок Вермеєра, які були зроблені ван Мегереном. Голландський художник Хан ван Мегерен (1889–1947) народився в Девентері і навчався в Делфті, де проживав великий голландський художник XVII століття Йоганнес Вермеєр. Оскільки його кар'єра занепала в роки після Першої світової війни, ван Мегерен все більше обурювався дилерами, критиками та науковцями. Частково для тихої помсти своїм ворогам («жінконенависників і негрів», як він називав їх), а також просто для того, щоб заробити гроші, ван Мегерен спробував свої сили у підробці, створивши в 1923 році «Кавалера сміху», нібито Франца Гальса. Пізніше він звернувся до набагато менших і цінніших картин Вермеєра. (До двадцятого століття збереглося менше сорока Вермеєрів.) Його найамбітнішим планом, виношеним у середині 1930-х років, було створити великий Вермеєр на релігійну тему. Це було б незвичайною знахідкою для невідкритого Вермеєра, а отже, малоімовірним вибором для фальсифікатора; але насправді ван Мегерен спритно підтверджував опубліковані наукові припущення про те, що Вермеєр відвідав Італію і малював на релігійні теми в молодості, і що такі картини у великому італійському стилі ще можна знайти.



Хан ван Мегерен, Христос і учні в Емаусі (1937)

Ця підробка, Христос і учні в Емаусі, було завершено в 1937 році. Щоб створити його, ван Мегерен вивчив формули пігментів сімнадцятого століття, включив летючі квіткові олії до своїх пігментів, щоб створити твердість, і використав щітки з борсукового волосся (одна сучасна щетина, вбудована у фарбу, видала б його) на полотні, переробленому з неважливої картини сімнадцятого століття. Він задумав спосіб створити кракелюр, тонку павутину тріщин на поверхні старих картин, і придумав вірогідне походження для роботи, стверджуючи, що вона потрапила в його руки зі старої італійської родини, яка переживала важкі часи і хотіла розпоряджатися картиною в умовах суворой конфіденційності (Godley 1967; Dutton 1983).

Коли Емаус було відкрито в музеї, ван Мегерен мав задоволення стояти на краю натовпу, який чув, що картина, яку видатний вчений Вермеєр Авраам Бредіус прославляє як, можливо, «шедевр» Вермеєра (Bredius 1937). Ван Мегерен виготовив ще шість Vermeers, один з яких опинився в приватній колекції нацистського рейхсмаршала Германа Герінга.



Хан ван Мегерен, Христос і грішниця (1941), придбаний Германом Герінгом

Оскільки відомо, що ван Мегерен займався цією роботою, він був заарештований голландською поліцією через кілька днів після закінчення війни за те, що продав ворогові національний скарб Нідерландів. Лише тоді він зізнався, що насправді створив цю та інші картини, продовжуючи намалювати останнього Вермеєра у в'язниці в якості демонстрації, поки він чекав суду. Сам суд був медіа-подією, а світове висвітлення зробило його народним героєм. Ван Мегерен отримав лише один рік ув'язнення; він помер від серцевого нападу невдовзі після початку вироку [Dutton 1983].

Епізод з ван Мегереном виправдано відомий як випадок, коли визнаних експертів обдурює розумний, артистично обдарований шахрай. Таким чином, це ставить під сумнів як достовірність офіційної експертизи, так і існування визначених естетичних цінностей, які в ідеалі повинні дати змогу професіоналам мистецтва ідентифікувати «шедеври» та відрізнити їх від неповноцінних підробок. Зрештою, якщо навіть відомі експерти не можуть відрізнити Вермейєра та ван Мегерена, і якщо ван Мегерен має силу радувати відвідувачів музею, чи важливо, чи є картина Вермеєром чи ні? Чому таку роботу слід відкласти в підвал? Відкриття того, що він підроблений, здається, не змінює його естетичні характеристики. Артур Кестлер стверджував, що в таких ситуаціях не може бути виправдання для відхилення копії або підробки. Якщо підробку неможливо відрізнити від оригіналу (у випадку ідентичної копії), або якщо вона ідеально вписується в твір, залишений художником, і приносить естетичне задоволення такого ж роду, як і інші роботи оригінального художника, то не може бути жодного ордеру на виключення його з музею (Kestler 1964).

У своїй впливовій дискусії про підробку Нельсон Гудман висунув аргументи, які ставлять під сумнів ідею про те, що між оригіналом і непомітною підробкою не може бути естетичної різниці. По-перше, Гудман хотів би запитати: «Кому незрозуміло?» Відмінності між Моною Лізою і його так званою точною копією може бути нерозрізною для дитини, але очевидною для досвідченого музейного музейника. Навіть якщо куратор не може відрізнити одне від іншого, це не означає, що різниця не виникне, а згодом звернеться не тільки на куратора, а й на більш невинні очі. Цей процес зміни сприйняття, фактично загострення сприйняття, добре проілюстрований епізодом ван Мегерена. По-перше, слід зазначити, що ще під час відкриття Емауса, виникли розбіжності в думках щодо його достовірності. Місцевий агент нью-йоркського дилера Duveen Bros. відвідав захід і повідомив своєму роботодавцю, що картина була «гнилою підробкою». Більше того, Емаус ретроспективі виглядає дивно не схожим на жодну з робіт Вермейєра. Є фотографічні якості облич, які менше нагадують портрети сімнадцятого століття, ніж чорно-білі кадри з фільмів; Одне з облич, насправді, демонструє різку схожість з Гретою Гарбо. Це загальне «сучасне» відчуття картини надало їй тонку привабливість для початкової аудиторії, але з тієї ж причини вона розкриває нашим очам застаріле походження картини, так як будь-який фільм 1930-х років видає своє походження за допомогою зачісок, макіяжу, жестів та мови. Здається, що агент Дювена мав більш гостро проникливий погляд, ніж більшість його сучасників.

Гудман також звернув увагу на ще одну особливість епізодів підробок, яка особливо актуальна у справі ван Мегерена. Будь-яке передбачуване нове відкриття твору старого художника буде оцінюватися та підтверджено частково тим,

наскільки його риси відповідають відомій творчості художника. Але після включення в творчість митця нова робота, навіть якщо вона підробка, стає частиною того, що Гудман називає «прецедентним класом» робіт, на основі якого будуть оцінюватися подальші нові відкриття. У випадку з ван Мегереном, Емаус був стилістично найближчим з усіх своїх підробок до прецедентного класу справжніх Вермеєрів. Після того, як він був засвідчений Бредіусом і вивішений на стіні авторитетного музею Бойманса, його стилістичні риси — наприклад, важкі, опущені очі з кришками з шкаралупи волоського горіха — стали загальноприйнятим аспектом стилю Вермеєра. Таким чином, наступна підробка Ван Мегерена могла б відійти далі від початкового прецедентного класу Вермеєра, наступна ще далі, і так далі, оскільки розуміння стилю Вермеєра дедалі більше спотворювалося. Ван Мегерену також допоміг той факт, що більша частина його діяльності здійснювалася під час Другої світової війни, коли фактичний Вермеєр був у захисному сховищі і був недоступний для порівняння. Зрештою, усі його підробки були досить схожі один на одного та стилістично відрізнялися від автентичних Вермеєрів, що, безсумнівно, їхній статус зрештою був би розкритий навіть без зізнання ван Мегерена (Dutton 1983).

Гудмен припускає, що загалом знання про те, що твір є підробкою, або навіть підозра, що це так, обумовлюють наше бачення об'єкта, призначаючи йому «роль як навчання для розрізнення сприйняття». Саме намагаючись відчутти ще невидимі відмінності між оригіналом і підробкою, ми насправді вчимося їх виявляти. Леонард Мейєр — ще один теоретик, який стверджував, що культурні уявлення про відмінності між оригіналом і підробкою є невід'ємною частиною нашого сприйняття мистецтва. Наше розуміння будь-якого людського продукту, стверджує Мейєр, вимагає «розуміння того, як він виник і що це таке, і, якщо це подія в минулому, усвідомлюючи його наслідки, усвідомлені в історії» (Meuser 1967).). Ми не можемо позбутися цих передумов сприйняття не більше, ніж за його словами, ми можемо дихати у вакуумі. Схожий момент висуває Деніс Даттон, який стверджує, що багато з того, що ми називаємо досягненнями в мистецтві, неявно закладено в наше уявлення про походження твору мистецтва. Хвилювання, яке створює віртуозний піаніст, створюючи блискучий дощ нот у п'єсі Ліста «Gnomengraben» внутрішньо пов'язаний з тим, що ми вважаємо досягненням людських рук, які грають на клавіатурі. Ідентичний на слух досвід, синтезований електронним способом, не вражає нас: синтезатори звуку можуть грати так швидко, як вам заманеться, а піаністи — ні. Подібним же чином, якою б приємною та майстерною не була сучасна підробка художнього малюнка шістнадцятого століття, вона ніколи не може бути досягненням шістнадцятого століття, а отже, нею ніколи не можна захоплюватися так само (Dutton 1983).

3. 4 Ігорот з Лусона

Випадки підробки, такі як «Вермеєр» ван Мегерена, не є проблемним з точки зору номінальної автентичності: існує абсолютно чітка різниця між справжнім Вермеєром і підробкою ван Мегерена. Але є області, де визначення номінальної автентичності може бути надзвичайно важким. Розглянемо складнощі наступного прикладу. Ігорот північного Лусона традиційно вирізав фігуру охоронця рисового

житниці — булуд, який урочисто обробляють кров'ю, утворюючи роками насичено-червону патину, яка частково вкрита чорним нальотом жиру від харчових пожертв. Ці предмети вже виготовлялися для туристів і продавалися на міжнародних виставках у 1920-х роках, а один відомий віртуозний різьбяр Ігорот, Тагілінг, на той час виготовляв фігурки на замовлення місцевих сімей і водночас для туристичної торгівлі. Булюли все ще використовуються традиційно, але спеціалізоване їх виробництво припинилося після Другої світової війни. Сьогодні, якщо місцевий житель хоче булуд, його купують у сувенірному кіоску, а потім освячують, піддавши відповідній церемонії. «Результат, — пояснює Ален Шоффель, — це те, що в рисових зерносовищах тепер можна знайти неякісні скульптури, які повільно покриваються жертвовою кров'ю. Вони автентичні, оскільки використовуються традиційно, але це робить їх не менш позбавленими естетичної цінності».



Ігорот булуд (бл. 1920)

Нам не обов'язково погоджуватися з естетичним вердиктом Шоффеля щодо «неякісних» сувенірів, щоб визнати, що він законно посилається на одне з багатьох можливих почуттів «автентичності»: автентично традиційне. Контраст до автентично традиційного різьблення в цьому контексті є туристичним виробом, або не створеним для участі чи вираження будь-якої впізнаваної традиції. З іншого боку, туристичний об'єкт, який купує місцевий житель і використовується для традиційних цілей, є настільки ж автентичним, але в іншому сенсі: йому надано справжнє традиційне використання в духовному контексті корінного населення.

4. 5 Автентичність у музиці

Аргументи щодо використання та представлення мистецтва ніде не є більш помітними, ніж у музичному виконанні. Це пояснюється загальною структурою західної нотної музики, в якій створення твору мистецтва є двоетапним процесом, на відміну від живопису та інших пластичних мистецтв. Встаньте перед «Ginevra de' Venez» Леонардо у Національній галереї у Вашингтоні, і перед вами власна робота Леонардо. Як би сильно фарба не була змінена часом і дегенеративною хімією пігментів, як би не відрізнялося оточення музею від початково запланованого місця презентації картини, принаймні, під склом, яке неможливо розбити, на який ви дивитесь перш ніж бачите сам артефакт у своїй вищій неповторній славі. Немає

такої безпосередньої зустрічі з виконанням старого музичного твору. Оригінальний твір визначається партитурою, по суті набором інструкцій, які усвідомлюються виконавцями на слух, як правило, для задоволення глядачів. Оскільки партитура недостатньо визначає точний звук будь-якої конкретної реалізації,

Таким чином, у картині зазвичай існує оригінальний, номінально автентичний об'єкт, який можна ідентифікувати як «оригінал»; нічого цьому не відповідає в музиці. Навіть власне виконання композитором інструментальної партитури — скажімо, Рахманінов, що грає свої фортепіанні концерти, чи Стравінський, що дирижує «Весна свячена» — не може повністю обмежити інтерпретаційний вибір інших виконавців або назавжди визначити «автентичне» виконання. (У будь-якому випадку, композитори/виконавці інтерпретують свою музику по-різному в різних випадках.) Стівен Девіс стверджує, що прагнення до автентичності в музичному виконанні не означає існування одного справжнього ідеалу виконання, і тим більше, що це буде перше виконання твору або те, що композитор надає виконавцям певну свободу інтерпретації, що відповідає умовам, які регулюють те, що вважається належним наступним за партитурою (Davies 2001; див. також Godlovitch 1998; Thom 1993).

Тим не менш, двадцять століття стало свідком розвитку активного руху, який намагався краще зрозуміти оригінальні звуки, особливо європейської музики сімнадцятого та вісімнадцятого століть. Це стимулювало спроби виконувати таку музику на інструментах, характерних для того часу, відповідно до реконструкції минулих умов, які регулювали нотну грамоту та виконання (Тарускін 1995). Ця турбота про автентичність може бути виправдана загальним, хоча й не непорушним принципом, який стверджує, що «зобов'язання до автентичності є невід'ємною частиною компанії, яке бере за мету доставку твору композитора. Якщо нас цікавлять вистави як твори, на яких вони складаються, тоді автентичність має цінуватися заради неї самої» (Davies 2001). Цей інтерес може мати різні форми — грати сонати Скарлатті на клавесинах, які грав би Скарлатті замість сучасного фортепіано; використання смичка в стилі бароко над більш плоским містком барокової скрипки, щоб легше досягти подвійної зупинки, необхідної для сольних скрипкових творів Баха; виконання симфоній Гайдна з оркестрами, скороченого з часів пізнього романтизму ансамблів на 100 гравців, ніж той, який використовували Брамс або Малер. Ці практики виправдовуються тим, що повертають нас у минуле до попередньої виконавської традиції і, теоретично, ближче до самої роботи.

У цьому способі мислення мета реконструкції історично автентичного виконання полягає в тому, щоб створити подію, в якій вона звучала б приблизно так, як звучала б для композитора, якби композитор мав у своєму розпорядженні досвідчених, добре оснащених музикантів. Ентузіазм щодо цієї ідеї змусив деяких представників руху ранньої музики уявити, що вони мають певну моральну чи інтелектуальну монополію на правильний спосіб відтворення музики минулого. Кажуть, що в одному з відомих записів клавесинистка Ванда Ландовська сказала піаністці: «Ти зіграй Баха по-своєму, я зіграю його по-своєму». Залишається питання для естетичної теорії: який шлях Баха? Якщо питання сформульовано як суто про інструменти, то відповідь банально проста: клавіатура Баха Partitas автентично грають на публіці лише на клавесині, який міг використовувати Бах. Але

є й інші способи автентичного передання музики Баха. Наприклад, клавіатура Баха включає в себе переплетені музичні голоси, які під руками досвідченого піаніста, такого як Glenn Gould, часто можуть бути більш чіткими на сучасному концертному ролі, ніж на клавесині (Payzant 1978; Bazzana 1997). Загалом, динамічний діапазон і градація фортепіано є перевагою для всієї музики, яка виконується на ньому, на відміну від клавесина, хоча старий інструмент демонструє деякі вишукані якості, в яких Бах також може звучати славно. (Наприклад, відсутність достатньої сили звуку на клавесині, вимагало від композиторів урізноманітнювати музику трелями та орнаментами, що стало характерними елементами стилю барокко).

Однак, якщо під автентичним виконанням музичного твору розуміти таке, в якому естетичний потенціал партитури реалізується найбільш повно, історична автентичність може бути не найкращим способом досягнення цього. Ми б не поверталися до постановки п'єс Шекспіра, коли хлопчики грали жіночі ролі просто тому, що так робили за часів Шекспіра. Ми вважаємо драматичний потенціал цих ролей ідеально вимагаючим зрілих талантів актрис, і списуємо з Єлизаветину практику хлопчиків-акторів як історичну випадковість морального клімату епохи Шекспіра. Іншими словами, ми припускаємо, що Шекспір вибрав би жінок для виконання цих ролей, якби у нього була можливість. так само, сонати для фортепіано Бетховена були написані для найбільших, найгучніших фортепіано, які міг знайти Бетховен; немає сумніву, що він віддав би перевагу сучасному концертному грандіозному, якби у нього був вибір. (Однак Девіс зазначає, що привабливість і суть деяких фортепіанних творів Бетховена, наприклад, сонати *Appassionata*, полягає в тому, що вона виходить за межі можливостей інструментів Бетховена: на сучасному роялі, відчуття інструментального виклику в силі *Appassionata* втрачається або в будь-якому випадку зменшується.) Найкраще ставлення до автентичності у виконанні музики — це те, де пильна увага приділяється історичним умовностям і обмеженням віку композитора, але де також намагаються визначити більший художній потенціал музичний твір, включаючи неявні значення, які виходять за межі розуміння, яке міг би отримати вік композитора. У цьому відношенні історичне розуміння музики в принципі не відрізняється від історично обґрунтованого критичного розуміння інших видів мистецтва, таких як література чи живопис.

3. ВИРАЗНА АВЕНТИЧНІСТЬ

На відміну від номінальної автентичності, існує інший фундаментальний сенс цього поняття, що вказується двома визначеннями «автентичності», згаданими в Оксфордському словнику англійської мови: «володіння оригінальним або притаманним авторитетом» і, пов'язано з цим, хто «діє сам по собі, створений самостійно». Це значення «автентичності», як це слово з'являється в екзистенційній філософії, де автентичне життя — це життя, яке живе з критичним і незалежним суверенітетом над своїми виборами та цінностями; це слово часто вживається в подібному значенні в естетичному та критичному дискурсі. У своєму обговоренні автентичності музичного виконання Пітер Ківи зазначає, що, хоча цей термін зазвичай відноситься до історичної автентичності, існує ще одне сучасне значення цього терміна: автентичність виконання як «вірність самому виконавцю,

оригінальна, не похідна чи аналогічна чужого способу гри» (Ківи 1995). Тут автентичність розглядається як віддане, особисте вираження, вірне музично власному художньому «я», а не вірне історичній традиції. Від номінальної автентичності, яка посиляється на емпіричні факти, що стосуються походження предмета мистецтва — те, що зазвичай називають першоджерелом, — ми прийшли тепер до іншого сенсу цього поняття, яке відноситься менше до висушеного факту, а більше до емерджентної цінності, якою володіють твори мистецтва. Я називаю це друге, проблемне відчуття автентичності, яке посиляється на емпіричні факти, що стосуються походження предмета мистецтва — те, що зазвичай називають походженням, — тепер ми підходимо до іншого сенсу цього поняття, яке стосується не стільки а факту, а більше нової цінності, якою володіють твори мистецтва. Я називаю це виразна автентичність.

Номінальну автентичність твору мистецтва будь-якої культури в багатьох випадках неможливо дізнатися, але там, де це можливо, це явне емпіричне відкриття. З іншого боку, визначення виразної автентичності є набагато більш спірним питанням, що включає будь-яку кількість спірних суджень. Розповідь Ентоні Шелтона про мистецтво та культуру Уїчола на північному заході Мексики ілюструє неоднозначність виразної автентичності (Coote and Shelton 1992). Традиційне мистецтво Уїколь тісно пов'язане з ритуалами, які втілюють космологію та систему цінностей Уїчоля, поєднуючи естетику з місцевими етичними уявленнями. Це мистецтво передбачає відносини обміну не тільки між людьми та надприродними істотами, але також і між тими, хто дає дружини, і жінками, які беруть дружини в традиційних шлюбах. Хоча Шелтон неодноразово підкреслює, наскільки семіотично віддаленим мистецтво Уїчола від західних зразків — наприклад, у з'єднанні означаючого з означуваним, — він все ж допускає, що воно може мати «відповідь» у «мистецтві та ідеях краси, розроблених у схоластиці в середньовічній Європі». Це, безумовно, правда: уявлення про те, що твір мистецтва — наприклад статут Мадонни — іноді може насправді втілюватися, а не просто репрезентувати, навряд чи невідоме в європейській традиції.



Huichol

Шелтон описує недавній підйом комерційного ремесла Huichol — зокрема, конструкції, які називаються «картинами з пряжі», дерев'яними картинами - панно (*tablas*), які зображують епізоди з традиційної міфології.



Huichol tablas

Пряжа являє собою яскраво забарвлений комерційний матеріал, закладений у бджолиний віск на фанерній основі. Висловлюючи глибоку симпатію до культури уїчоль, Шелтон вважає розвиток комерційного ринку для робіт уїчоль як породження простої форми мистецтва, чогось, що не є справжнім вираженням культури уїчоль. З іншого боку, виробники цих барвистих панно, визнають їх автентичність як значущі продукти своєї культури. То хто такий Шелтон чи будь-який сторонній, щоб сперечатися з думкою корінного населення та цінностями, якими вона керується?

Два найбільш значущих аспекти Шелтоном критики мистецтва Huichol включають проблеми безперервності та аудиторії. У той час як Шелтон каже, що сторонні особи та дилери мають тенденцію розглядати таблички з пряжі як «традиційну форму мистецтва, або як те, що виникло з традиційної форми», він відкидає їх як частину безперервної традиції. У Huichol дійсно є традиція вбудовувати намистини та інші матеріали в бджолиний віск і таким чином прикрашати обітні миски та плоскі дерев'яні прямокутники. Але Шелтон каже, що щодо конструкцій пряжі він не зміг простежити жодного органічного принципу еволюції, який передбачав би якийсь прямий розвиток від старих форм. Шелтон перелічує способи, за допомогою яких табла мають бути відокремлені від традиційного мистецтва Уїчоль. Яскраво пофарбована комерційна пряжа на фанері або ДВП, щільна зі складними кольоровими зображеннями, є чимось зовсім несхожим на скупі прикрашені традиційні об'єкти. Більше того, контекстом виробництва сучасних об'єктів є не с'єрра – вони створені людьми уїчоль, які живуть у Гвадалахарі чи Мехіко, – і такі об'єкти, хоча і є ілюстрацією традиційних міфів, не мають місцевого релігійного використання.

Тому Шелтон розглядає сучасні панно з пряжі Huichol як ознаки розпаду традиційної культури Huichol. «Комерційне мистецтво та ремесла протилежні традиційним цінностям Уїчоль, — каже він, оскільки вони не служать жодній з інтегративних цілей традиційного мистецтва». Як ремісничі вироби, виготовлені для продажу іноземцям, сучасні вовняні вироби «під уїчоль» створені, щоб звернутися до культури, чия вся теорія пізнання, на думку Шелтона, радикально відрізняється від традиції Уїчоль. Сам переказ усіх оповідань у єдине зображальне зображення бере з них причинний елемент, притаманний їх культурному характеру. Шелтон зазначає, що яскравість виробів робить їх, на думку людей уїчоль, предметами «помітного споживання». Таким чином, цінності, які вони втілюють, «чужі для самих Уїчоль і суперечать їхньому наголосу на смиренні та релігійному

самоаналізі». Отже, традиційні уїчоль ніколи не купують табла. Табла мають загальний ефект відчуження людей уїчоль від їхньої власної культури. Саме в цьому відношенні є правомірним називати Huichol tablas «неавтентичними».

Шелтон критикує конструкцію пряжі Huichol за те, що вона не має постійного зв'язку з історичними формами мистецтва Huichol за допомогою того, що він називає «органічним принципом еволюції». Безперервність тут означає постійну присутність зовнішньої форми, і немає сумнівів, що це є адекватним критерієм автентичності в деяких контекстах. Але концентрація на відчужній формі ігнорує важливішу проблему оцінки виразної автентичності мистецтва. Автентичність часто означає, що оригінальна місцева аудиторія мистецтва все ще залишається неушкодженою; неправдивість того, що первісна аудиторія зникла або не має інтересу до мистецтва, і що мистецтво зараз створюється для іншої аудиторії, можливо, для іноземного споживання. Питання про автентичність виробів з пряжі Huichol не залежить від того, чи використовувалися бджолиний віск та/або пряжа, комерційно пофарбована чи ні, у минулому. Проблема в тому, що конструкції з пряжі не мають жодної ролі в сучасній релігійній економіці чи інших аспектах традиційного суспільства уїчоль, а отже, не адресовані самим людям, їхнім страхам, мріям, коханню, смакам, одержимості. Вони також не піддаються критиці з точки зору цінностей корінної аудиторії: вони нічого не розповідають про життя уїчоль народу уїчоль. У цьому відношенні вони неправдиві. Проблема в тому, що конструкції з пряжі не мають жодної ролі в сучасній релігійній економіці чи інших аспектах традиційного суспільства уїчоль, а отже, не адресовані самим людям, їхнім страхам, мріям, коханню, смакам, одержимості. Вони також не піддаються критиці з точки зору цінностей корінної аудиторії: вони нічого не розповідають про життя уїчоль народу уїчоль. У цьому відношенні вони неправдиві, вони нічого не виражають людям уїчоль про життя уїчоль.

3.1 Автентичність та аудиторія

Дуже часто обговорення автентичності ігнорують роль аудиторії у створенні контексту для творчого чи виконавського мистецтва. Щоб пролити світло на важливість аудиторії у внесенні сенсу в мистецтво, розглянемо наступний дум-експеримент. Уявіть собі складні та взаємопов'язані таланти, здібності, накопичення знань, прийомів, досвіду, звичок і традицій, які складають оперне мистецтво — наприклад, як воно представлене або втілено великою оперною трупою, як-от Ла Скала. Тут є музика та її історія, драматичні історії, сценічні традиції, співаки, від хору до міжнародних зірок, а також канали розповсюдження постановок — трансляції, відео та компакт-дисків. На додачу, навколо опери — цілий всесвіт критики та вченості: пишуться історичні книги, академічні кафедри вивчають музику, мистецтво й техніку співу, рецензії на нові актори та постановки з'являються в журналах і щоденних газетах. Коли гасне світло для вистави Ла Скала, завіса піднімається не на окремому мистецькому видовищі, а на нагоді, яка об'єднує накопичені роботи незліченних життів талантів, знань, традицій і творчого генія. У журналах і щоденних газетах з'являються огляди на нові акторські ролі та постановки.

А тепер уявіть наступне: одного разу Ла Скала повністю втрачає свою природну, корінну аудиторію. Місцеві італійці та інші європейці перестають відвідувати, а місцеві газети перестають публікувати огляди виступів. Тим не менш, Ла Скала залишається відомою пам'яткою для відвідувачів, і щовечора вдається заповнювати зал автобусами туристів. Крім того, уявіть собі, що, хоча ці нічні натовпи, які складаються з людей з таких далеких місць, як Сеул, Дурбан, Йокогама, Перт, Кіто та Де-Мойн, є ввічливими і, здається, насолоджуються, тим не менш, майже всі вони є своїм Scala Experience – це перша і остання опера, яку вони коли-небудь побачать. Вони не знають, коли аплодувати, і хоча вони вражені розкішними костюмами,

Як ми очікуємо, що зникнення традиційної аудиторії вплине на оперне мистецтво, яке практикується в цьому уявному Ла Скала? Проблема тут не обов'язково у втраті хороших співаків чи оркестрових музикантів: це скоріше втрата живої критичної традиції місцевої аудиторії забезпечує будь-який життєво важливий вид мистецтва. Неможливо зайнятися цим мисленнєвим експериментом, не прийшовши до висновку, що в довгостроковій перспективі оперне мистецтво, яке практикується в такому Ла Скала, різко занепаде. Одного разу одного танцівника з тихоокеанських островів запитали про його рідну культуру. «Культура?» — відповів він. «Це те, що ми робимо для туристів». Але якщо це стосується лише туристів, у яких немає ні знань, ні часу, щоб вивчити та застосувати дослідний канон критики до мистецтва, не може бути підстав очікувати, що форма мистецтва розвине ті складні виражальні можливості, які ми спостерігаємо у мистецтві великих усталених художніх традицій світу (Dutton 1993).

Чому ж тоді критики та історики мистецтва, музики та літератури, приватні колекціонери, куратори та ентузіасти всіх мастей вкладають стільки часу та зусиль у спроби встановити походження, першоджерело та належну ідентичність — номінальну автентичність — художнього об'єкту? Іноді цинічно припускають, що причиною цих інтересів є не що інше, як гроші, інвестиційні цінності колекціонерів — форми фетишизації, коммодифікації. Такий цинізм не виправдовується фактами. Номінальну автентичність нібито Рембрандта або нібито старої різьби на острові Пасхи можуть наполегливо захищати її власники (колекціонери, директори музеїв), але переважна більшість статей і книг, які досліджують походження творів мистецтва, написані людьми, які не зацікавлені в справжності окремих предметів. Більше того, коли це ставиться під питання, питання номінальної автентичності так само гостро обговорюються як для романів і музичних творів, які знаходяться в суспільному надбанні, так і для фізичних об'єктів мистецтва з конкретною товарною вартістю.

Встановлення номінальної автентичності служить цілям, важливішим за збереження ринкової вартості арт-об'єкта: воно дає нам змогу зрозуміти практику та історію мистецтва як зрозумілу історію вираження цінностей, переконань та ідей як для художників, так і для їх аудиторії — і в цьому полягає його зв'язок із виразною автентичністю. Мистецькі твори, крім того, що вони часто формально привабливі для нас, є проявами як індивідуальних, так і колективних цінностей, практично у всіх можливих відносних зважуваннях і комбінаціях. Кліффорд Гірц зауважує, що «вивчати форму мистецтва означає досліджувати чутливість, і що така чутливість є, по суті, колективним утворенням», основи якого «такі ж широкі, як соціальне

існування, і настільки ж глибокі» (Geertz 1983). Герц лише частково має рацію, стверджуючи, що чутливість, виражена в об'єкті мистецтва, є в кожному випадку по суті соціальною: навіть тісно згуртовані племінні культури породжують ідіосинкратичних митців, які переслідують несподівано особисті бачення в рамках соціально детермінованої естетичної мови. Тим не менш, його ширший опис творів мистецтва, племінних чи європейських, загалом є вдалим, разом із його наслідком є те, що вивчення мистецтва в значній мірі є питанням позначення та відстеження взаємозв'язків і впливів.

Це пояснює, чому естетичні теорії, які стверджують, що твори мистецтва є лише естетично привабливими об'єктами, якими можна насолоджуватися без урахування будь-яких уявлень про їхнє походження, є незадовільними. Якби мистецькі твори зверталися лише до нашого формального або декоративного естетичного почуття, насправді не було б сенсу встановлювати їхній людський контекст, простежуючи їх розвиток, або навіть відрізняти їх від таких же привабливих природних об'єктів — квітів чи черепашок. Але твори мистецтва всіх суспільств виражають і втілюють як загальні для народу культурні переконання, так і особистий характер і почуття, характерні для окремої людини. Більше того, на цей факт припадає значна, хоча й не вся, частина нашого інтересу до творів мистецтва. Заперечувати це означало б імпліцитно схвалювати саме концепцію шафи курйозів вісімнадцятого століття, в якій асирійські черепки, тропічні черепашки, шматок ольмекського нефриту, геоди, нецке, аттична масляна лампа, пир'я райського птаха та маорі ratu міг лежати пліч-о-пліч у байдужому блиску. Доречність підходу до мистецтва до мистецтва була відкинута в сучасній думці на користь бажання встановити походження та культурне значення саме тому, що внутрішньо- та міжкультурні відносини між творами мистецтва допомагають конституювати їх значення та ідентичність.

4. ВИСНОВКИ

Твір «Що таке мистецтво» Льва Толстого, який був опублікований наприкінці його життя в 1896 році, є роботою генія, який майже зійшов з рейок. Він відомий своїми всплесками не лише проти Бетховена, Шекспіра та Вагнера, а й навіть проти великих ранніх романів Толстого (Толстой 1960). Однак його продовжують читати через яскраве опрацювання тези, що займає постійне місце в історії естетики: художня цінність досягається лише тоді, коли твір мистецтва виражає автентичні цінності його творця, особливо коли ці цінності поділяють і найближче співтовариство художника. Толстой допускав, що сучасне мистецтво вражає своєю здатністю розважати і дарувати задоволення, але прокляв його як позбавлене духовного значення, яке в кінцевому підсумку робить мистецтво значущим для нас. Не дивно, що він щедро хвалив наївне народне мистецтво, особливо християнське мистецтво російського селянства. Легко уявити, що, якби він жив на одне-два покоління пізніше, Толстой міг би прославляти «примітивне» мистецтво племінних суспільств не через бажання підтримати модерністські плани Пікассо чи Роджера Фрая, а щоб відстоювати ідею, що чесне мистецтво благородних дикунів виражає автентичні духовні цінності, відкинуті сучасним суспільством.

Толстой стверджував, що космополітичне європейське мистецтво його часу відмовилося від спроб донести будь-що значуще до своєї аудиторії на користь розваг і кар'єристських маніпуляцій. Хоча він, можливо, помилявся, так відкинувши все мистецтво свого віку, дивує те, наскільки його гіркі, цинічні описи світу мистецтва його часу стосуються як популярного, так і високого мистецтва нашої власної епохи, орієнтованої на ЗМІ. Де і як Толстой провів межу між мистецтвом, яке є фальшиво-сентиментальним і маніпулятивним, з одного боку, і широкоекспресивним, з іншого, викликає гарячі суперечки (Diffey 1985). Але неможливо, щоб від цих категорій можна було повністю відмовитися, принаймні в критичному та концептуальному словнику, який ми застосовуємо до західного мистецтва. Це більше, ніж просто формальна якість, яка відрізняє останній багатомільйонний голлівудський блокбастер про секс та насильство або маніпулятивну сльозуху від темних глибин струнного квартету Beethoven Opus 131 або пристрасної інтенсивності «Братів Карамазових». Ці останні втілюють елемент особистої прихильності, якого зазвичай не вистачає в популярному мистецтві розваг і практично у всій комерційній рекламі.

Розглянемо, як останній приклад, розповідь Дірка Смітта про різьбярів Kominimung, групи з близько 330 людей, що проживають у середній річці Раму в Папуа-Новій Гвінеї. Різьбярі Kominimung створюють маски та щити, дизайн яких включає складні системи кольорового кодування та візуальних символів для кланів групи. Кланову спорідненість щитів, на яких зображені кланові емблеми, надають найбільше значення люди, які несуть їх у сутичках зі своїми ворогами в сусідніх селах. Ці емблеми зачіпають глибокі людські почуття, пояснює Смітт, але вони роблять більше, ніж це:



Kominimung

Воїни, що захищаються щитами, - це не просто люди, які тримають дошку: їх захищає предок їхнього клану, зображений на щиті, з яким вони ототожнюються... Тримавши щит, вони майже буквально потрапляють під шкіру предка через незабарвлену частину, що нагадує сльозу, у верхній половині тильної сторони щита, яка є місцем, де щит впирається в плече. (Смітт 1990)

Щит, стверджує Смітт, є живою істотою, конструкція та малювання якої проходить через сходинок, що символізують кістки, плоть, кров і шкіру людей.

Оскільки життя може залежати від його захисних сил, виготовлення щита передбачає інтенсивну відданість правильному дизайну та конструкції. Однак це не тягне за собою рабського підпорядкування традиційним вимогам жанру. Смітт стверджує, що «велика вага надається індивідуальному виконанню». Він зазначає, що Kominimung часто говорить, що треба слідувати власним ідеям, а не копіювати у іншої людини. «Коли різьбяр тимчасово прибирає щит, над яким він працював, він може повернути його передньою стороною до стіни будинку, щоб не дати іншим різьбярям «вкрасти його ідеї». Іншими словами, хоча щити Kominimung виражають чутливість культури, вони водночас розуміються як втілення чутливості окремого різьбяра. Це не лише питання місцевого авторського права на ідеї: це передбачає появу індивідуального бачення різьбяра в дизайні щита чи іншого різьблення. Як сказав Смітту один різьбяр Kominimung, «різьбяр по дереву повинен зосередитися, добре думати та бути натхненним. Ви повинні добре подумати, який мотив ви хочете врізати в дерево. І ви повинні відчути це всередині, у своєму серці».

Опис Смітта мистецького життя в Папуа-Новій Гвінеї нагадує нам, що ідея виразної автентичності не є виключно західною. Різновиди формалізму в естетиці в різні часи намагалися знизити його значення, але якщо мистецтво може коли-небудь висловити будь-що, то питання щирості, справжності вираження і моральної пристрасті в принципі мають відношення до нього. Виразна автентичність є постійною частиною концептуальної топографії нашого розуміння мистецтва.

BIBLIOGRAPHY

- Arnau, F. [H. Schmitt] (1961). *The Art of the Faker*. Boston: Little Brown.
- Bazzana, K. (1997). *Glenn Gould: The Performer and the Work*. Oxford: Clarendon Press.
- Bowden, R. (1999). "What Is Wrong with an Art Forgery? An Anthropological Perspective." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57: 333–43.
- Bredius, A. (1937). "A New Vermeer." *Burlington Magazine* 71: 210–11.
- Cebik, L.B. (1995). *Non-aesthetic Issues in the Philosophy of Art*. Lewiston, Maine: Edwin Mellen Press.
- Coote, J. and Shelton, A. (eds.) (1992). *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. London: Macmillan.
- Davies, S. (1987). "Authenticity in Musical Performance." *British Journal of Aesthetics* 27: 39–50.
- (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- Diffey, T.J. (1985). *Tolstoy's 'What is Art?'* London: Croom Helm.
- Dutton, D. (ed.) (1983). *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Berkeley: University of California Press.
- (1993). "Tribal Art and Artefact." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51: 13–22.
- Feagin, S. (1995). "Paintings and Their Places." *Australasian Journal of Philosophy* 73: 260–68.

- Friedländer, M. J. (1930). *Genuine and Counterfeit*, trans. C. von Hornstett. New York: A. & C. Bonni.
- Geertz, C. (1983). *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Godley, J. (1967). *Van Meegeren, Master Forger*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Godlovitch, S. (1998). *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Routledge.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett.
- Grafton, A. (1990). *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Princeton: Princeton University Press.
- Hebborn, E. (1991). *Drawn to Trouble* (also published under the title *Master Faker*). Edinburgh: Mainstream Publishing Projects.
- (1997). *The Art Forger's Handbook*. London: Cassell.
- Hoving, T. (1996). *False Impressions: The Hunt for Big Time Art Fakes*. New York: Simon & Schuster.
- Jones, M. (ed.) (1990). *Fake? The Art of Detection*. Berkeley: University of California Press.
- Kemal, S. and Gaskell, I. (eds.) (1999). *Performance and Authenticity in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennick, W. (1985). "Art and Inauthenticity." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44: 3–12.
- Kenyon, N. (ed.) (1988). *Authenticity and Early Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. New York: Macmillan.
- Koobatian, J. (compiler) (1987). *Faking It: An International Bibliography of Art and Literary Forgeries (1949–1986)*. Washington: Special Libraries Association.
- Levinson, J. (1990). *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca: Cornell University Press (esp. 'Autographic and Allographic Art Revisited').
- Meyer, L. (1967). "Forgery and the Anthropology of Art," in his *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- Payzant, G. (1978). *Glenn Gould, Music, and Mind*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Sagoff, M. (1978). "On Restoring and Reproducing Art." *Journal of Philosophy* 75: 453–70.
- Sartwell, C. (1988). "Aesthetics of the Spurious." *British Journal of Aesthetics* 28: 360–7.
- Savage, G. (1963). *Forgeries, Fakes, and Reproductions*. London: Barrie & Rockliff.
- Savile, A. (1993). "The Rationale of Restoration." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51: 463–74.
- Schoffel, A. (1989). "Notes on the Fakes which have Recently Appeared in the Northern Philippines." *Tribal Art (Musée Barbier-Mueller Bulletin)* 12: 11–22.

- Smidt, D. (1990). "Kominimung Sacred Woodcarvings," in Keurs and D. Smidt (eds.), *The Language of Things: Studies in Ethnocommunication*. Leiden: Rijksmuseum voor Volkenkunde.
- St Onge, K.M. (1988). *The Melancholy Anatomy of Plagiarism*. Lanham, Md: University Press of America.
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Thom, P. (1993). *For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts*. Philadelphia: Temple University Press.
- Tietze, H. (1948). *Genuine and False*. London: Max Parrish.
- Tolstoy, L. (1960). *What Is Art? [1896]*, trans. Almyer Maude. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Van Bemmelen, J.M. et al. (eds.) (1962). *Aspects of Art Forgery*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Young, J. (1988). "The Concept of Authentic Performance." *British Journal of Aesthetics* 28: 228–38.

Перекладач - Бородіна Н. В. Оригінал статті взято з відкритих джерел. Denis Dutton *Authenticity in Art in The Oxford Handbook of Aesthetics*, edited by Jerrold Levinson (New York: Oxford University Press, 2003).
www.denisdutton.com